

José CAPELA, “Arquitetura pela Arquitetura”, Revista Punkto (fevereiro 2015),
http://www.revistapunkto.com/2015/02/arquitectura-pela-arquitectura-lacaton_4.html [ISSN 2182-1895]

Um dos fenómenos que marcou a arquitetura da transição do século XX para o XXI foi uma arrebatada competição entre arquitetos para produzir o ângulo mais insólito, a curva mais subtil, o sistema de «repetição e diferença» graficamente mais eloquente... Já nada disso está na moda. Entretanto, face à falência da prática política enquanto construção ética, face à crise económica que daí resultou e, acredito, face também à necessidade do mercado de substituir essas imagens por outras, surgiu no panorama arquitectónico internacional um outro fenómeno: uma vez mais na História, procura-se a redenção da arquitetura através do entendimento da sua prática como serviço social.

A oposição entre estas duas acepções de arquitetura não é muito interessante. De um lado, está uma ideia de âmbito disciplinar conservadora: a arquitetura enquanto «escultura do espaço», ou apenas escultura – uma ideia de artisticidade insolitamente alheia a fenómenos como, por exemplo, os ready-made que Marcel Duchamp começou a produzir há 100 anos. Do outro lado, está uma desistência da arquitetura enquanto arte: uma arquitetura transformada em moral. Trata-se da oposição entre devaneio retiniano e abnegação missionária. Ou entre estética e ética... Dualidades!

Estas considerações servem aqui para criar um pano de fundo ao qual vou contrapor, a seguir, a defesa de que o trabalho de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, na sua singularidade, foi capaz de definir um tipo de artisticidade para a arquitetura no qual ética e estética não se distinguem.

Quando se observam os projetos de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, verifica-se que há um conjunto de princípios que lhes é comum. Pela sua constância e sobretudo pela sua coerência, esses princípios acabaram por consubstanciar um programa ético reconhecível.

- (1) A configuração de espaços visa sobre-tudo aquilo que neles potencialmente pode acontecer, em detrimento de qualquer efeito “plástico”.
- (2) A linguagem é desvalorizada enquanto tal, a favor de uma construção cujos constituintes materiais parecem escolhidos e agregados de modo estritamente funcional, ou seja, com vista apenas à efetivação técnica dos espaços e à sua climatização.
- (3) O preço da construção é controlado de modo a que, usando o montante disponível, se possa construir edifícios com maiores áreas do que seria de prever.
- (4) A especulação criativa em torno do programa conduz, muitas vezes, a que os edifícios sejam suporte para mais coisas do que seria, à partida, de prever.
- (5) As formas e os usos característicos dos espaços interiores e do «chão» exterior são miscigenados; assim se criam, por exemplo, espaços com a ambiguidade própria das estufas, ou espaços exteriores elevados à semelhança dos que Le Corbusier inventou (as coberturas-jardim ou os jardins suspensos

dos *immeubles-villas*, por exemplo).

Julgo que assim se conciliam, por um lado, uma ideia de “uso” distante de qualquer determinismo (o uso dos espaços é matéria de invenção para quem os usa) e, por outro, alguns princípios enunciados no âmbito do movimento moderno. No que respeita a estes últimos, já me referi à filiação moderna das situações de ambiguidade interior/exterior mas, para prosseguir no argumento, gostaria de referir-me a um outro aspecto: a desvalorização do objeto, inerente aos pontos (1), (2) e também (3).

A desvalorização “plástica” do objeto arquitectónico e a sua redução a um artefacto estritamente funcional (uma máquina, mais do que ser bonita, deve funcionar) podem ser encontradas no ideário racionalista de Hannes Meyer – na sua “arquitetura que já não é arquitetura”. A linguagem é o resultado direto dos requisitos técnicos da construção: quer dos requisitos relativos aos procedimentos construtivos, quer dos relativos à objectiva eficiência do artefacto arquitectónico. Em vez de as vicissitudes da construção serem contornadas de modo a desaparecerem e a emergir uma outra lógica formal (uma “linguagem”), recorre-se a uma linguagem *literal* em relação a essas vicissitudes. A linguagem é portanto uma consequência, e não um objetivo. É deduzida da necessidade, e não objeto de uma intencionalidade autónoma. Torna-se *literal*.

Quer isto dizer que a aparência dos edifícios deixa de ter qualquer significado? Julgo que não. Pelo contrário. Há uma diferença assinalável entre a construção literal como puro expediente (constrói-se assim porque não se considera a questão da linguagem) e a construção literal proposta por alguém que opta deliberadamente por ela como *linguagem*. Desde que a possibilidade de uma linguagem literal passou a fazer parte do corpo teórico da arquitetura (designadamente na obra de Hannes Meyer), ela passou a ser uma linguagem por direito próprio. Não há arquitetura de autor sem linguagem. A literalidade é, inclusive, mais do que meramente “mais uma” linguagem: é um *statement* sobre a linguagem. É uma *linguagem* (uma determinada lógica formal inerente à aparência das construções) *contra a linguagem* (contra a centralidade que pode ser atribuída a essa lógica formal como fator qualitativo da arquitetura).

Se houve um contexto artístico no qual as linguagens literais foram sistematicamente utilizadas, foi o da arte conceptual. Também nesse âmbito a obra de arte foi subordinada a intenções que não se centravam no estatuto formal do objeto. As obras de arte conceptual são a tradução literal da ideia que as define. Concretizar uma obra passa, então, por encontrar a forma mais banal que possa veicular essa ideia. Trata-se de um processo que tende a não acrescentar dados à ideia que não aqueles que derivam necessariamente da própria circunstância de concretização. A passagem do conjunto de dados contidos na ideia (entidade abstrata) para uma obra com uma forma e/ou uma matéria (entidade concreta) é direta, ou seja, é uma passagem centrada no rigor com que se corresponde aos dados e não visa dotar a obra de qualidades derivadas da concretização em si mesma. Não há lugar na obra para qualquer qualidade formal ou material que não vise a estrita correspondência com a ideia. As decisões sobre a forma (designadamente, se for esse o caso, sobre o “desenho”), sobre os materiais ou sobre a execução não visam um qualquer maneirismo que possa “enriquecer artisticamente” a obra. A introdução de quaisquer fatores de sofisticação formal apenas produziria ruído morfológico.

Na arte conceptual, quando se recorre a imagens ou objetos, eles têm uma aparência banal,

desafectada. É comum recorrer-se ao que é genérico: objetos-tipo, fotografias de carácter documental, escrita manual ou *lettering* vulgar como o das máquinas de escrever ou o que é utilizado nos jornais, desenhos esquemáticos, tabelas e diagramas, mapas, folhas de papel de uso corrente ou simplesmente arrancadas de cadernos, fotocópias, material de escritório como *dossiers* de argolas, fita-cola, papel milimétrico... em suma, coisas *sachlich*.

Em sentido inverso, a ideia que define “aquilo que a obra é” caracteriza-se pela sua natureza sintética – o que exclui quaisquer preciosismos de ordem formal que ultrapassem o estritamente necessário à ideia em si mesma. É essa síntese que permite que as obras sejam *enunciáveis*, ou seja, resumíveis a um enunciado simples.

Em arte, uma obra ser enunciável significa que existe um enunciado que é capaz de sintetizar o que essa obra é e, conseqüentemente, de sintetizar o seu significado. Apesar de a concretização da obra poder acrescentar ao enunciado um conjunto de fenómenos inerentes à concreta interação observador/obra, em última análise o enunciado encerra o significado da obra. Os *readymade* de Marcel Duchamp, inauguradores da enunciabilidade, são exemplares. *Fountain*, de 1917, é uma obra que pode ser definida como: *um urinol pousado sobre a face destinada a ficar voltada para a parede, assinado pelo seu autor (enquanto arte), e apresentado em contexto expositivo*. Por muito que a experiência de percepcionar a obra possa ser estimulante, esta definição é suficiente para retirar da obra (ou do seu enunciado) o significado que ela possa ter. É isto que, por definição, se verifica em todas as obras de arte conceptual. É isto que caracteriza a enunciabilidade.

A arquitetura é uma coisa muito diferente da arte. Mas esta enunciabilidade pode ser identificada em algumas obras de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal. Por exemplo, a *Casa em Coutras* (2000) pode ser definida como: *duas estufas justapostas – uma que serve de revestimento exterior a um volume que contém os espaços domésticos essenciais, outra deixada livre como amplo espaço de transição entre interior e exterior*. A *Casa em Lège*, em Cap Ferret (1998) é: *uma caixa metálica elevada sobre pilotis e atravessada pelo tronco dos longos pinheiros que ocupam o terreno*. A sede de The Architecture Foundation, em Londres (2004), é: *um edifício com quatro pisos amplos, todos atravessados pela escultura gigante de uma mulher sentada no chão*. O *FRAC Nord-Pas de Calais*, em Dunkerque (2013) é: *um hangar industrial existente que ganha um seu duplicado, que lhe é justaposto e que, ao contrário do original (opaco e amplo), é transparente e contém um conjunto de percursos e espaços flexíveis, sobrepostos em vários pisos*. A *Praça Léon Aucoc* (1996) é: *uma praça cuja configuração é aquela com que se encontrava*. É um puro *readymade*.

A arquitetura é uma coisa muito diferente da arte, mas a enunciabilidade – o desinvestimento naquilo que as coisas parecem, a favor daquilo que as coisas são – cumpre um propósito semelhante em ambas. A ausência de *entertainment* visual desvia o entendimento da obra para outro lugar: para um lugar baseado na desilusão. No limite, o desapontamento que obras deste tipo podem causar conduz à pergunta “Mas isto é arte?” ou “Mas isto é arquitetura?”. E, daí, o exercício da consciência pode avançar para a questão “O que é arte?” ou “O que é arquitetura?”. Portanto, longe das variações formais em torno de um modelo reconhecível de arte ou de arquitetura, trata-se de obras cujo alcance é a especulação sobre os próprios contornos daquilo que pode ser considerado “arte” ou “arquitetura”. São obras *autorreflexivas*.

O que diferencia a arquitetura é o facto de ela ter a limitação e a *oportunidade* de criar obras que servem de suporte ao quotidiano. A arquitetura é feita para que nela aconteçam coisas, e não para que seja ela o acontecimento. É essa a sua especificidade enquanto prática artística. E é por isso que Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, ao mesmo tempo que parecem recuperar os 100 anos de atraso da artisticidade da arquitetura, criam obras que são radicalmente arquitectónicas: espaços abertos a que quem as habita lhes invente o uso.

Na arte, as práticas conceptuais esgota-ram-se. A desvalorização do objeto a favor da autorreflexividade – a favor de voltar as obras sobre si próprias – esgotou-se. Sendo a obra de arte conceptual exclusivamente sobre si própria enquanto “obra de arte”, quando ela se esgota enquanto o seu próprio tema, não sobra nada. Na arquitetura não é assim. Os objetos arquitectónicos não são autossuficientes. Na arquitetura, o apagamento do objeto (ou seja, a desvalorização do objeto enquanto tal) não conduz a um vazio. Apaga-se o objeto, mas resta a função que ele é capaz de cumprir. Resta o fundamental: a fértil capacidade desse objeto de servir de suporte ao quotidiano. Resta aquilo a que se chama “arquitetura”. Pelo menos na obra de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal é isso que acontece.

A desvalorização “conceptualista” do objeto (um programa estético) e a valorização do uso (um programa ético) são uma e a mesma coisa. Arquitetura.